

Las imágenes poéticas de César Vallejo

Nohora Viviana Cardona

Resumen

Este trabajo fue presentado como ensayo final en el curso de Poesía Vanguardista I que ofrece la Universidad del Valle en su Maestría de Literatura Colombiana y Latinoamericana. A través del análisis de un corpus conformado por siete poemas: cuatro pertenecientes a *Trilce* y tres del poemario titulado “Poemas Humanos”, se trata de indagar en torno a la estética vallejiiana a través del análisis de las imágenes poéticas teniendo como presupuestos teóricos las reflexiones de algunos pensadores como Ernst Gombrich y Octavio Paz.

Abstract

This work was presented as a final essay in the course of Vanguard Poetry I offered by the Universidad del Valle in its Master's Program of Colombian and Latin American Literature. Through the analysis of a collection of seven poems, four belonging to *Trilce* and three from “Poemas Humanos,” it sets out to inquire into the aesthetic of Vallejo through the analysis of poetic images having as theoretical presuppositions the reflections of thinkers such as Ernst Gombrich and Octavio Paz.

Resumo

Este trabalho foi apresentado como um ensaio final no curso de poesia vanguardista I que oferece a Universidad del Valle no sen Mestrado de Litratuta colombiana e latinoamericana. A través da análise de um corpus conformado por sete poemas: sendo quatro que pertenecem a *Trilce* e os outros três do poemario titulado *Poemas humanos*, trata se de questionar em torno a estética vallejiiana a través da análise das imagens poéticas tendo como presupuestos teóricos as reflexões de alguns pensadores como Ernest Gombrich e Octavio Paz.

Palabras clave

César Vallejo
Poesía Vanguardista
Poesía Latinoamericana

Palavras chave

César Vallejo
Poesía Vanguardista
Poesía Latinoamericana

Key words

César Vallejo
Vanguard poetry
Latinamerican poetry

César Vallejo, el poeta mestizo de San Vicente de Chuco es, sin duda, el autor de los versos más herizantes, para emplear la expresión trilceana, de la lengua castellana ¿Qué lector de Vallejo no se ha herido—erizado con “*Me moriré en París con aguacero, un día del que ya tengo el recuerdo*”? Igual se podría citar su impotencia de plomo derretido en “*¡hay golpes en la vida tan fuertes... yo no sé!*”, o su dolorida resignación de “*Yo nací un día en que Dios estuvo enfermo*”. Sólo que en estos versos la palabra no está descoyuntada ni las imágenes esconden tanto sus claves como en *Trilce*, libro en el que la crítica ve la propuesta más vanguardista de Vallejo.

La propuesta a desarrollar en el presente ensayo consiste en analizar la construcción de la imagen poética en un corpus de poemas de los textos *Trilce* y *Poemas Humanos* a partir del comentario de algunos presupuestos teóricos que la crítica especializada ha planteado sobre el análisis poético y sobre la obra de César Vallejo.

En *La Historia del Arte* que Ernst Gombrich escribe, suscitando no poco escándalo por sus tesis novedosas, él afirma que “el secreto del artista consiste en que realice su obra tan superlativamente bien que todos olvidemos preguntar qué significa, para admirar tan sólo su modo de realizarla”. Y aunque Vallejo es grande, inmensamente grande... superlativo en su obra y hasta en el dolor que rezumó su vida, si queremos ser críticos, tenemos que seguirle la pista a sus imágenes poéticas porque sólo en ellas reside la verdad estética de su obra y es, precisamente, a ésta a la que queremos acercarnos un poco.

La aventura vanguardista de *Trilce*

Trilce se empezó a escribir en 1918. La mayor parte del libro fue escrita en 1919 y los dos últimos poemas en 1922. La edición príncipe fue de 200 ejemplares y empezó a circular en octubre de 1922. Constaba de 121 páginas de texto, de un prólogo escrito por Antenor Orrego y de un retrato de Vallejo realizado por Víctor Morey.

Como anécdotas importantes se puede decir por ejemplo que cada ejemplar costaba tres soles y que la edición costó a Vallejo 150 soles, también que inicialmente se llamaba *Cráneos de bronce* y que Vallejo pensó, inicialmente, firmarla con el seudónimo de César Perú, pero, al final optó por ponerle su propio nombre sin que le tuviera mucha fe a la buena recepción de ésta: “El libro ha caído en el mayor vacío. Soy responsable de él. Asumo toda la responsabilidad de su estética. Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima, de hombre y de artista! la de ser libre! Si no he de ser libre hoy, no lo seré jamás”.¹

El poeta peruano lo escribe bajo la influencia de ciertas experiencias de vida

¹ Vallejo, César. *Trilce*. Madrid: Editorial Cátedra. Letras Hispánicas. 1991.

muy dolorosas: la muerte de su madre, la muerte de su mejor amigo, el joven Abraham Valdelomar, el rompimiento con su novia Otilia y un encarcelamiento en Trujillo que significó para él una verdadera tragedia.

De cuanto deja la lectura completa de *Trilce* pueden identificarse claramente tanto los tópicos predominantes como los aspectos de estilo que han hecho de esta obra una de las más admiradas en las letras universales.

En cuanto a los temas se pueden nombrar: el amor y el erotismo; el conflicto racial y social (Lima versus la sierra); lo religioso (sobre este aspecto algunos críticos aseguran que Vallejo descifraba la historia mundana con el pentagrama de la historia sagrada); la orfandad metafísica; la culpa; la relación ambigua con la mujer llámese madre, novia o amante; la cárcel; el tiempo; una concepción barroca de la vida y, por tanto, pesimista.

En lo que concierne al estilo se destacan: el empleo de arcaísmos, coloquialismos, neologismos y cultismos; la dislocación de la ortografía y la sintaxis castellanas; la enumeración caótica con la finalidad de mostrar un mundo fragmentado; la irregularidad, es decir, la asimetría de los factores cantidad, tono, timbre e intensidad en la pausación rítmica; el ocultamiento de la realidad episódica; la supresión de los títulos; la eliminación de los nexos lógicos; la reducción de la ornamentación; la promoción de novedades tipográficas; los paralelismos; el uso inusitado de las mayúsculas; fusiones de palabras y el empleo inusitado de los adversativos.

Es claro que explicar esta cascada tópica y estilística requiere como corpus todo *Trilce*, pero se han escogido sólo tres poemas para poner en evidencia estas características y mirar cómo ellas dan una idea de la imagen vallejana. El primero de ellos es “Trilce IX” que se transcribirá por dos razones: su brevedad y el hecho de constituir una muestra bastante paradigmática de la ruptura vanguardista que propone este poemario:

Trilce IX

Vusco volvvver de golpe el golpe.
Sus dos hojas anchas, su válvula
Que se abre en succulenta recepción
De multiplicando a multiplicador,
Su condición excelente para el placer,
Todo avía verdad.

Busco volvvver de golpe el golpe.
A su halago, enveto bolivarianas fragosidades
A treintidós cables y sus múltiples,
Se arrequintan pelo por pelo

Soberanos belfos, los dos tomos de la Obra,
Y no vivo entonces ausencia,
Ni al tacto.

Fallo bolver de golpe el golpe.
No ensillaremos jamás el toroso Vaveo
De egoísmo y de aquel ludir mortal
De sábana,
Desque la mujer esta
¡cuánto pesa de general!

Y hembra es el alma de la ausente.
Y hembra es el alma mía. Así: mía.²

Lida Aronne Amestoy en su ensayo *Trilce IX y una antropología literaria* propone una clasificación de las imágenes en:

- a) Alusivas a la ciencia y la técnica.
- b) Alusivas a la anatomía.
- c) Alusivas a la psicología animal.
- d) Alusivas a la acción existencial.

Es pertinente esta clasificación para emplearla en el análisis del corpus de poemas elegido.

Las dos primeras estrofas se pueden entender en clave erótica teniendo en cuenta ciertos datos, por ejemplo que las repetidas *v* así como la variación ortográfica *v-b* en Vallejo buscan graficar el acto sexual (esta variante también fue cultivada por sus amigos). Si nos atenemos a lo planteado por Aronne Amestoy podría decirse que priman vocablos relativos a la técnica como válvula, a la fisiología animal –belfos- y a la acción existencial, sin duda, las dos primeras estrofas, en especial la que tiene que ver con la dupla amor-erotismo.

Vocablos y expresiones como el verbo abrir conjugado, “*suculenta*”, “*recepción*”, “*multiplicando*”, “*multiplicar*” y “*placer*” logran configurar un sujeto lírico atravesado por el deseo sexual que llega a su máxima expresión en estas dos estrofas.

El cuerpo a cuerpo del hombre y la mujer es una lucha: “*bolivarianas fragosidades*” o “*golpe*” que busca devolverse para llegar a la unidad —la pareja para Vallejo— se vuelven entonces claros los versos 1, 11 y 12. El “*arrequintarse pelo por pelo*” y la unión de los belfos-labios está en conso-

² *Ibid.*, P. 72.

nancia con la fusión de los dos tomos de la obra, entiéndase el hombre y la mujer, el sujeto lírico entonces ya no vive “*ausencia ni al tacto*”. La cópula parece llenarlo todo.

En la tercera estrofa, de nuevo, la variación ortográfica *v-b* como representativa de la unión sexual, pero la estrofa introduce la palabra fallo que inicia los vocablos y expresiones negativas o pesimistas: *no, jamás, ludir mortal, ¡cuánto pesa!* Los escarceos en la alcoba que antes parecían llenarlo todo se trasmutan en “*ludir mortal*”, juego terrible y peligroso como la mujer ofidica que pesa, pesa enormemente. Las imágenes animales como “*toroso vaveo*” refuerzan lo ya expresado en la segunda estrofa, con la palabra *enveto* que en la jerga de Vallejo equivale a torear, es decir, otra situación de golpe, de lance, de juego tan mortal como puede ser el encuentro con la mujer.

En la última estrofa, las imágenes pertenecen a la acción existencial. El tono es de dolorido reproche hacia la hembra ausente, quien después de ser todo ha dejado el vacío del cuerpo y también del alma-hembra de quien poetiza.

Neale-Silva refiere que el poema fue inspirado por una bella desconocida que se le entregó a Vallejo una noche de fiesta sin que se dignara siquiera decirle su nombre, pero más allá de la anécdota, están atravesando el poema imágenes que presentan³ la sexualidad atormentada de César Vallejo y su relación ambigua con las mujeres, características que según Rafael Gutiérrez Girardot comparte con Sören Kierkegard y Franz Kafka: “Como en las relaciones de Kierkegard con Regine Olsen y en las de Kafka con Milena Jesenska, entre otras, o si se quiere agregar el ejemplo de Trakl y su relación incestuosa con su hermana Margaret, en las de Vallejo hay un previo sentimiento de culpa doble: del sexo y del linaje humano. Por esa culpa gratuita, universal, la atracción se disuelve en imposibilidad o en repulsa o en desprecio por la mujer. Pero esta honda inversión del deseo en rechazo, esta ambigüedad en el amor, delata tanto en Kafka como en Vallejo una honda nostalgia de amor”.⁴

La voluntad de ruptura trasciende y se convierte en voluntad de creación, entonces Vallejo instala sus propios adoquines y laberínticamente nos tiende celadas, sin embargo la casa-poema de “Trilce IX” se nos abre y nos muestra en toda su dolorida expresión la angustia poética de un alma-hembra vacía.

“Trilce XXVIII” constituye, sin duda, uno de sus poemas de orfandad. La MADRE, con mayúsculas en el verso y en su vida, ya no está y él la evoca en un presente que le concede un pan angustiante, funerario, muy distinto al correr de su infancia que fue de cocina luminosa, no de “*cocina a oscuras*” como en el presente.

³ No explican ni representan si nos atenemos al concepto de Octavio Paz.

⁴ Girardot Gutiérrez, Rafael. *César Vallejo y la muerte de Dios*. Bogotá: Editorial Panamericana. 2000. P. 64.

Las imágenes muestran dos tiempos: pasado y presente que, a su vez, implican presencia/ausencia de la madre. La primera estrofa habla de la soledad en la mesa de un huérfano que añora las figuras ancestrales, la segunda estrofa muestra su hambre insatisfecha: la comida está allí, pero ¿cómo servirse de ella? Situación sintetizada en “*almorzar nonada*”, imagen que concentra la suma de negaciones.

La tercera estrofa en los versos 11-16 parece recuperar en el sujeto lírico un poco del bienestar que le da el entorno benefactor de la mesa del amigo con las tías viejas o “*canas tías*” que alborotan a su alrededor con sus bisbiseos alegres. Los tres últimos versos son doloridos, los cubiertos ya no sirven para yantar pues se hunden en el paladar existencial vallejiano y le atraviesan el gusto y los demás sentidos, por ello el hambre afectiva de MADRE no la sacia el afecto fraterno, entonces el rico bocado se transmuta en tierra incomedible que “*hace golpe la dura deglución*”, así el dulce se torna hiel y el café, aceite funéreo. Ya la luz del corredor en el presente fraterno se ensombrece pues se vuelve al pasado de orfandad de “*la cocina a oscuras y al amor en la miseria*”.

Esta vez las imágenes permiten un tránsito menos tortuoso por la casa-poema. Vallejo, como siempre, queda habitado por el dolor.

“Trilce LXVII” fue escrito en 1920 y según Juan Espejo Asturrizaga, gran amigo del poeta, “La nostalgia de Otilia persiste”.⁵

Si retomamos la clasificación de Aronne Amestoy encontramos también imágenes referidas a la anatomía y a la fisiología animal, pero además se evidencian versos donde prima lo referido a la naturaleza: “*canta verano*”, a la reproducción de imágenes: “*la arácnida acuarela*”, “*cuadro enmarcado de trisálido anélido*” y “*el gran espejo ausente*” y a la acción existencial atravesada por la angustia de un vacío, tópico reiterativo de la angustia vallejiana.

Las voluntades de ruptura y creación se hermanan para pintar en imágenes ese vacío, ese inacabamiento de un proceso que la pareja, a pesar de su errancia en la búsqueda de lo que falta, no logra hallar.

César Vallejo hace gala de destreza para darle el sello de modernidad, pero también se observa en el texto el vínculo con las tradiciones románticas y modernistas mostrándose aquí lo que Ernst Gombrich defiende como tesis central en la entrevista con Didier Eribon: “El arte depende de ese equilibrio entre tradición y cambio”.⁶

La primera estrofa, por ejemplo, recuerda, en su verso número uno, un poema tradicional, pero la ruptura se viene en cascada con el “*ambos diversos*” y los “*compases unípedos espatarrados*”, imágenes de la tradición y de la

⁵ Vallejo, César., Op. Cit. P. 315.

⁶ Eribon, Didier y Gombrich, Ernst. *Lo que nos dice la imagen*. Bogotá: Editorial Norma. 1993. P. 91.

transgresión para referirse a la errancia de pareja de la que hablábamos en párrafos anteriores...

La segunda estrofa en los versos 5 y 6 está conformada por bellas imágenes románticas, pero en las líneas 7 y 8 el vanguardismo vallejiano irrumpe con “*gusanea la arácnida acuarela de la melancolía*” ¿Cómo buscarle otro sentido a estos versos? Como lo afirma Octavio Paz en *El arco y la lira*: “Un poema no tiene más sentido que sus imágenes. Al ver la silla, aprehendemos instantáneamente su sentido: sin necesidad de acudir a la palabra nos sentamos en ella”.⁷ De igual manera, sentimos que en los versos de Vallejo no hay que distorsionar la estrofa, sólo hay que sentir “*la gusaneante melancolía*” para saber que el marzo idílico ha terminado.

La estrofa tres es ausencia vanguardista evidenciada en el “*trizado anélido*” que constituye el cuadro faltante, esto es, el bloque de lego, la pieza de rompecabezas que jamás completa la figura vallejiana.

En la cuarta estrofa está la dolorosa resignación de Vallejo, la misma de “Los heraldos negros” con “*hay golpes en la vida tan fuertes, ¡yo no sé!*” porque “*dorar la pajilla*”, entiéndase, hacerse ilusiones, pintar con el pincel rosa, no tiene sentido en la medida en que se ha llegado, con absoluta claridad, a la conciencia de que todo es vacío, pese a lo que se haga por llenarlo.

En la quinta estrofa es pertinente acudir a la crítica para descifrar aquel “*en tenaz atavío de carbón*” que oscurece el sentido en torno al sema madre-mujer.

Julio Ortega propone que “carbón y quebrada implican en la imagen de la madre virtual, la riqueza de una mina posible, de fecundidad, de un cuadro, otra vez, de procesos que se articulan en una historia, esa es la historia que aquí, en esta pareja, no tuvo lugar”.⁸ Si nos atenemos a esta interpretación, entonces tendríamos que aceptar también que el vacío o incompletud de la pareja es causado por el hijo que nunca llega en esta relación, sin embargo, es posible pensar que Vallejo se refiera a otro “*fruto de ese nexo de pareja*”, tal vez el verdadero amor que nunca se concreta.

La última estrofa tiene dos componentes. En el primero (versos 21 y 22) el sujeto lírico se vuelve conciencia deseante de ese anhelado ¿espejo-hijo? Pero, como es de esperarse, en Vallejo la angustia por la espera no se palia, tampoco se exagera, simplemente, se convierte en resignación, en impotencia, elementos que constituyen el último componente: “*Me acababa la vida ¿para qué?*”

En “Trilce XXVI” Vallejo se vuelve bastante oscuro. Pascual Buxó dice que este poema puede considerarse como uno de los más arduos del estilo hermético de *Trilce*. Por su parte Guillermo Alberto Arévalo dice de todo el poemario que: “Es pues, bajo cualquier aspecto que se le mire, la expresión de una crisis total

⁷ Paz, Octavio, *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

⁸ Vallejo, César, Op. Cit., P. 316.

desde una perspectiva personal”.⁹ Recordemos que el poeta pasa de la crianza en un entorno cristiano feudalizante a la crisis de los valores burgueses en la que sus críticos ven la génesis de su orfandad histórica.

Particularmente, creo que “Trilce XXVI” emplea imágenes eróticas con un trasfondo de la simbiosis cultural entre lo occidental europeo y lo indígena; verbigracia las “*moribundas alejandrias*” que se entrelazan con “*la sinamayera*” —mujer vendedora de sinamayas— con “*las alpacas brillantes*” y con “*los cuzcos moribundos*”.

En la primera estrofa las expresiones “*cárdenas cintas*”, “*sollozo*” y el adjetivo moribundo en masculino y en femenino, opacan el verano que entonces no es “*el grillo luminoso*” del surrealista Octavio Paz de “Himno entre ruinas”, sino el tiempo en el que se finiquita todo.

La segunda estrofa se deja leer en clave erótica, pues las imágenes aluden al cuerpo femenino: “*lácteas glándulas de la sinamayera*” y a la cópula que se deshace presente en “*el nudo alvino deshecho*”.

Si el sinamay es un género barato y poco encubridor, a diferencia de “*las alpacas brillantes*” el contraste sirve al sujeto lírico para mostrar la relación desgajada, deshecha, de orfandad, evidente en el frío que no mitiga “*la pluma inservible*”. Ni el Vallejo más hermético deja de dar claves para que descubramos en él, el sufrimiento y el desafecto por lo que alguna vez tuvo y perdió.

La tercera estrofa ilumina un poco la tristeza, el polluelo saltón de “*la hendida cáscara*” revitaliza el tono, pero las imágenes de luz son fugaces en la poesía de Vallejo, “*la tristura*” y resignación priman y el poema vuelve al tono dolorido.

En la cuarta estrofa se continúa con las metáforas alusivas al cuerpo humano y a la acción existencial, estas uñas que duelen “*retesando los propios dedos hospicios*” son gemelas de los cuchillos que se hunden en el paladar existencial del sujeto lírico.

Aquí la experiencia de frustración personal trasciende y no vemos sólo una ruptura de pareja sino la crisis burguesa del mundo que pincela el peruano en sus versos. Uñas, dedos, fragmentaciones del ser que nunca llega a constituirse por entero. Hacia el exterior se mueren, pero hacia adentro —en el retraimiento— tienen posibilidad. El poeta entonces encuentra su redención en el descubrimiento de su ser íntimo que, por supuesto, está marginado del afuera.

En la quinta estrofa las uñas y con ellas las palabras de tinte negativo *caja*, *perdidos*, *estrecho*, *ciego* contribuyen a mantener el tono de acción existencial en lo referido a la interioridad sufriente.

Las cartas de la última estrofa replican el verano sombrío del inicio, pues la gradación apabulla “*la griega sota de oros*” —la luz— que se transmuta suce-

⁹ Arévalo, Guillermo Alberto. *César Vallejo, poesía en la historia*. Bogotá: Carlos Valencia Editores. 1977. P. 97.

sivamente en “*morena sota de islas*” y termina por ser “*cobrizo sota de lagos*”. Los adjetivos moribunda para Alejandría y moribundo para Cuzco aluden a la lucha Eros/Tánatos ganada por este último elemento, resultado entendible si el sujeto lírico sale de la pluma de César Vallejo.

Los poemas humanos del más humano de los poetas

Guillermo Alberto Arévalo en su texto *César Vallejo: poesía en la historia* afirma que “*Poemas Humanos* es un libro en el cual las oposiciones entre el yo y lo colectivo están en permanente conflicto. Este conflicto se desarrolla en una ininterrumpida creación y ruptura de sistemas, en las cuales el poeta revela sus situación histórica muy claramente”.¹⁰ Se evidencia en *Poemas Humanos*¹¹ lo planteado por Arévalo, pero también los vacíos y el dolor de siempre, como si el sufrir no pudiera desligarse de la existencia humana. Es también claro que, a nivel formal, en este texto el hermetismo cede a la exacerbada conciencia social de César Vallejo que se ha afianzado con su militancia socialista.

Si en *Trilce* el poeta realizó malabarismos con la sintaxis castellana y pudo la métrica modernista que buscó ocultar, según las bien argumentadas tesis del crítico Roberto Paoli, en su texto *Poemas Humanos* César Vallejo está maduro; ya no es “*el poeta desolado*”, aquel a quien lo oprime la sensación de que todo ha sido dicho en el pasado, razón por la cual se “afana por ser original, busca predecir con sus palabras lo aún no realizado y asiste belicoso a todas las disputas, se pelea con sus contemporáneos la posesión de la gran herencia”.¹² No, Vallejo está ahora en la mina, con el transeúnte al que le pesa la ciudad, con la gleba, con el hambriento; busca decir en sus versos al hombre y a la mujer sufrientes, como poeta trata de presentarlos en sus imágenes. Analicemos su sello en los siguientes poemas:

“Considerando en frío, imparcialmente...” es un poema de siete estrofas que no hablan más que de la humanidad. El sujeto lírico hipersensible al sufrimiento del hombre obedece a esta condición, precisamente, porque está atravesado, él mismo, de humanidad.

Los considerandos vanguardistas conforman una especie de articulado de la experiencia vital del hombre del capitalismo burgués: subordinado del trabajo y del tiempo que marca en tarjetas y cobra en pírricos salarios.

La imagen animal del último verso de la primera estrofa: “*que es lóbrego mamífero y se peina...*”, presagia la cuarta estrofa en la que se declara al hombre “*en verdad un animal*”. Advertimos, de nuevo, la fragmentación del hombre

¹⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹¹ Vallejo, César, *Obra poética completa*, Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1980.

¹² Jiménez, Juan Julián, *El movimiento romántico versus las vanguardias de principio del siglo XX*, Cali: Documento de Trabajo para la Maestría en Literatura Colombiana y Latinoamericana, 2003.

que cumple las fórmulas de la existencia como elementos de una obligada rutina en la que se piensa, se llora, se suda, se mata, se canta, se almuerza, se abotona...

En la quinta estrofa los versos son antitéticos, el sujeto poético expresa por el hombre odio, afecto y también indiferencia. Se advierte un juego de palabras que, sin embargo, aclara su sentido en las estrofas finales...

¿Es afecto en definitiva o tal vez compasión afectiva por la tristura del hombre lo que provoca el abrazo emocionado del sujeto lírico? ¿Cómo creerle a la palabra indiferencia en Vallejo?

En “Intensidad y altura” que se transcribirá por las mismas razones argumentadas en el caso de “Trilce IX”, Vallejo vuelve al soneto y a la rima así tenga que recurrir a vocablos forzados que también pueden entenderse desde la ironía. Que nos toque el tono de uno de los poemas más significativos de este poemario:

Intensidad y altura

Quiero escribir, pero me sale espuma,
Quiero decir muchísimo y me atollo;
No hay cifra hablada que no sea suma,
No hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
Quiero laurearme, pero me encebollo.

No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
No hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
Carne de llanto, fruta de gemido,
Nuestra alma melancólica en conserva.

Vámonos! Vámonos! Estoy herido;
Vámonos a beber lo ya bebido,
Vámonos, cuervo, a fecundar a tu cuerva.¹³

Lo que se quiere expresar no sale por culpa de la espuma y del atollo. En estos versos la crítica ha querido plantear una analogía con la pregunta famosa de Verlaine: “*¿Et tout le rest est littérature?*” Puede ser, pero lo que se advierte, de forma más evidente, es la imposibilidad no de amor ni de compañía, como en

¹³ Vallejo, César. Op. cit., P. 255.

poemas anteriores, es más bien la afasia del poeta que quiere decir, pero que ha olvidado la forma de hacerlo.

La resignación vallejiana está en el imperativo ¡vámonos! que parece ser la renuncia a *decir*. Paradójicamente la expresión de dolor más nítida se aprecia en la estrofa de la renunciación, lo vital y jugoso como la yerba, la carne y la fruta se acompaña de llantos y gemidos que desvitalizan, que desjugan.

La herida de la vida se hace manifiesta en la última estrofa que termina con un juego de vocablos que más parece de autoría de Huidobro que de Vallejo: “*Vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva*” ¡Vámonos César al último de tus humanos poemas para terminar de encontrarte en tus imágenes!

“¡Y si después de tantas palabras...” está atravesado por una suerte de barroquismo —en lo que respecta a la concepción de la vida como un ir muriendo— en la que el hombre tiene la palabra, pero ésta no deviene en conjuro alquímico.¹⁴ Veamos: “*¡Haber nacido para vivir de nuestra muerte! ¡Levantarse del cielo hacia la tierra por sus propios desastres y espiar el momento de apagar con su sombra su tiniebla!*” El pesimismo ha tomado posesión en el tono poético para abrirle el camino al eje tópico: la afasia poética. Ésta ha dado lugar a la hipotética inutilidad de la palabra que parece valer muy poco, ser fútil e incapaz de existir por sí, por su naturaleza: “*Y si después de tantas palabras, no sobrevive la palabra!*” el pesimismo vital se acentúa en la tercera estrofa, el tránsito del hombre lo lleva, de todos modos, a sucumbir, pero no por una situación especialmente trágica sino sólo por vivir: “*Y si después de tanta historia, sucumbimos, no ya de eternidad, sino de esas cosas sencillas, como estar en la casa o ponerse a cavilar*”. La revelación hipotética marea por su simpleza: ¡estamos aquí por culpa de nimiedades!

El remate es de puro sello vallejiano, el ojo con pena, los ojos con pena, todo encharcado de pena y de culpa corrobora el *leit motiv* de César Vallejo: la vida-sufrimiento y ante ésta nada vale, por eso exclama : ¡Claro!... Entonces... ¡ni palabra! El conjuro mágico de Paz, la alquímica palabra resulta vencida por el dolor de vivir.

¹⁴ A diferencia de la palabra poética sugerida por Octavio Paz en su texto *El arco y la lira* en el que sostiene que “la poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica y por eso colinda con la magia y otras tentativas para transformar al hombre”.

Bibliografía

- Arévalo, Guillermo Alberto, *César Vallejo, poesía en la historia*, Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1977.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *César Vallejo y la muerte de Dios*, Bogotá: Editorial Panamericana, 2000.
- Eribon, Didier y Gombrich, Ernst, *Lo que nos dice la imagen*, Bogotá: Editorial Norma, 1991.
- Jiménez, Juan Julián, *El movimiento romántico versus las vanguardias de principios del siglo XX*, Cali: Documento de trabajo para la maestría en literatura colombiana y latinoamericana, en el curso de poesía, 2003.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Vallejo, César, *Trilce*, Madrid: Editorial Cátedra, Letras Hispánicas, 1991.
- . *Obra poética completa*, Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1980.

Nohora Viviana Cardona Núñez

Especialista en Docencia para la educación superior. Estudiante de la Maestría en Literaturas Colombiana y Latinoamericana. Actualmente trabaja en el Colegio Jefferson. Ha publicado *La sucursal del cielo*, novela, Cali, (2000).

Recibido en: 20/03/04

Aprobado en: 23/04/04